



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

O JOVEM CINEMA E O CREPÚSCULO
DA ÓPERA: SOBRE A HERANÇA
WAGNERIANA NA MÚSICA DE LUÍS DE
FREITAS BRANCO PARA O FILME **FREI
LUÍS DE SOUSA** (1950)

*YOUNG CINEMA AND THE TWILIGHT OF
OPERA: ON THE WAGNERIAN HERITAGE
IN LUÍS DE FREITAS BRANCO'S MUSIC FOR
THE FILM **FREI LUÍS DE SOUSA** (1950)*

Manuel Deniz Silva

INET-md, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa
E-mail: mans@fcsh.unl.pt

DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24926>

RESUMO

Este artigo propõe uma análise do uso da técnica do *leitmotiv* na música composta por Luís de Freitas Branco (1890-1955) para o filme **Frei Luís de Sousa** (António Lopes Ribeiro, 1950). Numa primeira parte, problematizamos a influência dos modelos britânicos da época e em particular das adaptações shakespearianas de Laurence Olivier. Depois, tentamos compreender de que forma Freitas Branco procurou transferir para o contexto fílmico uma determinada relação entre música e narrativa herdada do “drama musical” wagneriano, assim como o seu impacto na leitura política e estética que o filme faz da obra de Almeida Garrett. Enfim, partimos dos percursos cruzados de Freitas Branco e William Walton para interrogar de forma mais geral a relação entre ópera e cinema no período do pós-Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chave: Ópera e cinema, Wagnerismo, Frei Luís de Sousa, António Lopes Ribeiro, Luís de Freitas Branco, Laurence Olivier, William Walton.

ABSTRACT

*This essay analyzes the use of the leitmotif technique in the music composed by Luís de Freitas Branco (1890-1955) for the film **Frei Luís de Sousa** (António Lopes Ribeiro, 1950). In the first part, we study the influence of British cinema and particularly of Laurence Olivier's Shakespeare adaptations. Then, we investigate how Freitas Branco transferred to a cinematographic context a certain association between music and narrative inherited from the wagnerian music drama, and its impact on the film's political and aesthetical interpretation of Almeida Garrett's theatrical play. Finally, we consider both Freitas Branco's and William Walton's film music for a more general questioning of the connections between opera and cinema in the post-Second World War period.*

Keywords: Opera and cinema, Wagnerism, Frei Luís de Sousa, António Lopes Ribeiro, Luís de Freitas Branco, Laurence Olivier, William Walton.

A adaptação cinematográfica da obra-prima de Almeida Garrett por António Lopes Ribeiro, estreada em Lisboa a 21 de Setembro de 1950 no Cinema São Jorge, tem sido pouco estimada pelos estudos fílmicos. Apesar do sucesso comercial e crítico inicial, o filme foi posteriormente classificado como um exemplo dos “tiques teatrais de respeitabilidade e seriedade literárias” de um certo cinema português (MORAIS 1987: 193) e a sua abordagem considerada como “excessiva e lamentavelmente clássica”, o que lhe conferiu quanto muito um interesse documental, fixando “determinados estilos de representação hoje profundamente marcados e ultrapassados” (FERREIRA 1990). Por outro lado, **Frei Luís de Sousa** integrou um género cinematográfico que ficou particularmente associado ao regime ditatorial do Estado Novo, os filmes “histórico-patrióticos”, cuja missão consistiu em “relançar, aos olhos dos portugueses e do mundo, através da grandiosidade dos feitos, dos cenários e do guarda-roupa, a iconografia romântica da alma lusíada e da sua missão civilizadora e cultural” (GEADA 1977: 78). Nesse sentido, as diferentes leituras que o filme tem suscitado, nomeadamente enquanto tentativa de reformulação e apropriação por parte da ditadura salazarista do misticismo sebastianista que percorre a obra de Garrett (TORGAL 2001a: 27), têm insistido no seu estatuto “oficial” (JOHNSON 2007: 70) e mostrado a proximidade entre as suas “intenções ideológicas” e o “ponto de vista do poder” (SEABRA 2014: 399), reforçando deste modo a figura de António Lopes Ribeiro enquanto principal “cineasta do regime”.¹

A recepção de **Frei Luís de Sousa** foi igualmente marcada pelo facto de ter sido a primeira produção a beneficiar do Fundo de Cinema Nacional, criado dois anos antes com o objectivo de “proteger, coordenar e estimular” a produção cinematográfica portuguesa, no respeito pela sua “função social e educativa” (Lei n.º 2027, 18/02/1948). Esta nova forma de financiamento, sob a égide do Secretariado Nacional de Informação (SNI), correspondia à intenção

¹ Realizador, produtor e crítico, António Lopes Ribeiro (1908-1995) foi uma das principais figuras do cinema português durante o período do Estado Novo. Realizou os dois principais filmes ficcionais de propaganda do regime, **A Revolução de Maio** (1937) e **Feitiço do Império** (1940), para além de inúmeros documentários oficiais e jornais de actualidades. Para uma análise dos dois referidos filmes de ficção no contexto ideológico da ditadura, ver TORGAL 2001b.

estatal de recentrar a produção cinematográfica portuguesa, afastando-a do género dominante das comédias populares e afirmando um modelo baseado na adaptação dos grandes clássicos da literatura e do teatro, uma concepção activamente promovida por António Ferro, que dirigiu o sistema de propaganda do regime até 1949 (FERRO 1950). **Frei Luís de Sousa** corporizou, assim, a tentativa por parte do Estado Novo de relançar, centralizar e controlar a produção cinematográfica, um desígnio que não conseguiu evitar, no entanto, o declínio do sector nos anos seguintes, conduzindo ao chamado “ano zero do cinema português”, 1955, no qual não foi estreada nenhuma longa-metragem de ficção. Nesse sentido, o filme ficou associado ao período de “estagnação” do cinema português (FERREIRA 2007: 11) que apenas seria abalado pela emergência do chamado *Cinema Novo*, já no início da década de 1960, ancorado noutros modos de produção e num outro olhar, fora da órbita e dos objectivos do regime ditatorial.²

Paradoxalmente, a música composta para **Frei Luís de Sousa** por Luís de Freitas Branco (1890-1955), à época uma das figuras mais importantes da vida musical portuguesa, tem escapado a esta grelha de leitura. Alexandre Delgado apontou a partitura como uma das “mais ambiciosas e notáveis do cinema português” (DELGADO et al 2007: 432) e Jorge Leitão Ramos destacou-a como “um dos mais proeminentes elementos desse filme pouco amado” (RAMOS 2011: 60). Raramente tomada em consideração nas análises da obra pelos estudos fílmicos, a música de **Frei Luís de Sousa** tem mantido um estatuto próprio no âmbito da musicologia portuguesa, identificada como uma criação “representativa do último período da carreira do compositor” e reflexo da sua “plena maturidade” (LEÇA 1998: 39-40). Desta forma, a partitura de Freitas Branco para a adaptação de Lopes Ribeiro tem sido menos questionada enquanto “música de cinema”, na sua relação com o projecto estético e ideológico do filme, do que no contexto da sua própria obra musical, nomeadamente através das relações que é possível estabelecer entre esta partitura e a **4ª Sinfonia**, que ocupou o compositor entre 1944 e 1952, ou o poema sinfónico **Solemnia Verba**, terminado em Maio de 1950. Terá igualmente pesado, para uma leitura “despolitizada” da colaboração de Freitas Branco num “filme oficial” do Estado Novo, o significativo distanciamento que compositor assumira em relação às instituições oficiais da ditadura e a sua proximidade pessoal e intelectual com elementos destacados da oposição democrática ao regime, em particular Bento de Jesus Caraça e Fernando Lopes-Graça.³

No contexto da musicologia portuguesa, os comentários à partitura de Frei Luís de Sousa têm destacado principalmente a sua afinidade com o

² Para uma leitura crítica sobre a relação entre o Estado e o cinema em Portugal nas décadas de 50 e 60 e a emergência do *Cinema Novo*, ver CUNHA 2018.

³ Luís de Freitas Branco fora suspenso em 1940 do seu lugar de professor do Conservatório Nacional e em 1951, um ano depois da estreia de **Frei Luís de Sousa**, seria dispensado das suas funções na Emissora Nacional, por ter comparecido “no dia seguinte ao falecimento do Chefe de Estado com uma gravata avermelhada — o que provocou o reparo de alguns funcionários e manifesto escândalo público” (DELGADO et al 2007: 106). Sobre a biografia de Luís de Freitas Branco, ver DELGADO et al 2007 e SILVA 2010.

género operático. Pontes Leça, por exemplo, afirmou que “perante uma tal riqueza temática, podemos talvez sonhar com o que teria sido uma ópera ou um poema sinfónico estruturados com base nesse material” (LEÇA 1998: 42), tendo Alexandre Delgado sublinhado a “intenção wagneriana” do autor, perceptível em particular no uso da técnica do “motivo condutor” ou *leitmotiv* (DELGADO et al 2007: 432). Este processo composicional, associado à obra de Richard Wagner e de fértil posteridade tanto na ópera como no cinema, consiste na associação de um tema musical específico a um personagem, um objecto, um sentimento ou uma ideia.⁴ Não sendo caso único no cinema português, a utilização de *leitmotiv* em **Frei Luís de Sousa** distingue-se pelo seu carácter explícito e reivindicado, tendo os principais temas da partitura sido publicados no programa de sala vendido ao público aquando da estreia do filme no Cinema São Jorge. Nessa brochura, os exemplos musicais eram acompanhados por um texto de Nuno Barreiros, discípulo de Luís de Freitas Branco, que nele esboçou um perfil biográfico do compositor e detalhou o método de composição utilizado na partitura (ver Fig. 1). Sobretudo, Barreiros sublinhou o carácter inédito da apresentação e identificação prévia dos temas musicais que estruturavam a banda sonora do filme:

A inovação em Portugal de publicar os fragmentos mais característicos dos temas do filme “Frei Luís de Sousa” nos programas do espectáculo, foi julgada necessária, por ter sido a respectiva partitura construída segundo o processo do “leit-motiv” ou do “motivo condutor”, processo que torna indispensável, para exacta compreensão da música, não só a ligação dos temas às ideias e aos personagens que esses temas representam, como o estabelecimento de uma árvore temática, em que se distingam raízes, ramos principais e ramos subsidiários (BARREIROS 1950).

4 Apesar do compositor ter utilizado extensivamente técnica do “motivo condutor”, o conceito de *leitmotiv* não foi desenvolvido nem utilizado pelo próprio Richard Wagner e a identificação de personagens ou ideias através de temas recorrentes tem inúmeros precedentes no contexto da ópera e do poema sinfónico. Para uma discussão do “problema *leitmotiv*” e uma história das suas diferentes definições e aplicações, em particular no contexto cinematográfico, ver BRIBITZER-STULL 2015.

Fig. 1 Temas da música de **Frei Luís de Sousa**, publicados no programa de sala vendido durante a exploração do filme no Cinema São Jorge, no final de 1950.

Desse modo, o gesto de apresentar os *leitmotive* da obra no programa de sala traduzia a vontade expressa de que a música do filme fosse ouvida enquanto tal, exigindo dos espectadores uma escuta atenta, capaz de identificar não apenas os temas principais, como as suas “raízes” e “ramos subsidiários”. Essa “exacta compreensão” da banda sonora, reclamada por Nuno Barreiros, remedia para um dispositivo de escuta estrutural, que contrastava com a habitual função da “música de fundo” no paradigma do cinema narrativo clássico que, como sublinhou Clara Gorbman, devia permanecer “inaudível”, destinada a não ser ouvida de forma consciente e numa posição subordinada em relação ao diálogo e à imagem, enquanto principais veículos da narrativa: *“To judge film music as one judges ‘pure’ music is to ignore its status as a part of the collaboration that is the film. Ultimately it is the narrative context, the interrelations between music and the rest of the film’s system, that determines the effectiveness of film music”* (GORBMAN 1987: 12).

Neste artigo, partiremos da exploração deste duplo paradoxo: o de um filme cuja música tem sido ouvida de uma forma diferente do que as imagens têm sido vistas e o de uma partitura pensada para ser escutada com uma atenção e um detalhe que não se adequam às práticas habituais do *medium* em que se insere. Nesse sentido, começaremos por problematizar a forma como Lopes Ribeiro pensou a relação do cinema com as outras artes, e em particular o teatro, esboçando depois uma análise da construção da rede de *leitmotive* em **Frei Luís de Sousa**. Interessou-nos compreender de que forma Freitas Branco procurou transferir para o contexto fílmico uma determinada relação entre música e narrativa herdada do “drama musical” wagneriano, assim como o impacto desta transferência na leitura política e estética que o filme faz da obra de Garrett. Por fim, procuraremos interrogar o que esta “música de filme” nos pode dizer, ou permite pensar, sobre a relação entre o cinema e a ópera num período particular da história da música erudita ocidental, marcado pela emergência das vanguardas do pós-Segunda Guerra Mundial.

O CINEMA TRIUNFANTE

As principais críticas que têm sido dirigidas a **Frei Luís de Sousa** dizem respeito à relação que no filme se procurou estabelecer entre cinema e teatro. Randal Johnson, por exemplo, descreve a sua *mise-en-scène* como “altamente teatral, mas sem assumir totalmente o teatro”, ao contrário do que, por exemplo, Manoel de Oliveira viria a fazer alguns anos mais tarde (JOHNSON 2007: 67). Matos Cruz identifica o filme como um bom exemplo de *teatro filmado*, género habitualmente desvalorizado por sacrificar os “valores plásticos” próprios à linguagem cinematográfica (“narração elíptica, sequência e ritmo de ima-

gens, progressão da acção”), aos “valores cénicos” do palco (“quadro estático, a tónica da palavra, o primado da representação”) (CRUZ 1983: 207). Por outro lado, as referências que António Lopes Ribeiro fez, na imprensa da época, ao exemplo das adaptações shakespearianas de Laurence Olivier, não deixaram de fazer pesar sobre **Frei Luís de Sousa** a suspeita de que se tratava de mais uma tentativa de importação de modelos internacionais hegemónicos (CRUZ 1983: 207). As leituras do filme têm assim sido fortemente marcadas por uma visão da história do cinema centrada no paradigma da autonomia estética da linguagem cinematográfica e nas relações hierárquicas entre centro e periferia. Importa, no entanto, para compreender melhor não apenas as opções de António Lopes Ribeiro como o acompanhamento musical composto por Luís de Freitas Branco, revisitar a génese deste projecto e procurar perceber de que forma os autores envolvidos procuraram, através de uma apropriação local dos debates que então dominavam a indústria global, contribuir para os objectivos do regime ditatorial no campo cinematográfico, ao mesmo tempo que procuravam reforçar as bases da sua legitimidade cultural e intervir no debate sobre a relação que o cinema deveria estabelecer com as outras artes.

No mesmo programa de sala em que Nuno Barreiros sublinhou a importância dos *leitmotifs* na partitura de Luís de Freitas Branco, António Lopes Ribeiro publicou uma “nota de agradecimento” destinada àqueles que tinham contribuído, de uma forma ou de outra, para a realização do seu filme. Inspirando-se no “bom exemplo dos escritores britânicos que nunca esquecem o seu ‘acknowledgement’”, o realizador elencou nesse texto todos aqueles que o tinham ajudado a erguer **Frei Luís de Sousa** “da horizontalidade do papel para a verticalidade do ‘écran’”. O primeiro agradecimento de Lopes Ribeiro não se destinava, no entanto, ao Fundo de Cinema Nacional, nem às estruturas culturais e políticas do regime:

Ele não sabe; mas é ao sr. J. Arthur Rank que eu devo em primeiro lugar a ideia de transcrever para o cinema o drama fundamental de Almeida Garrett. Nós, homens de cinema, arte subsidiária de todas as mais (daí lhe vem ao mesmo tempo a sua grandeza e a sua servidão), temos constantemente, além doutras, destas dívidas. (RIBEIRO 1950).

J. Arthur Rank era, à época, o mais importante magnata do cinema britânico, responsável por um gigantesco conglomerado que integrava verticalmente diversos estúdios (*Ealing, Pinewood, Denham, Lime Grove, Islington*), companhias de produção (*Two Cities Films, Independent Producers*), laboratórios (*Deluxe*), escolas de formação de actores (“*the charm school*”), agências de publicidade, empresas de distribuição e cadeias de exibição (*Odeon, Gaumont-British, Paramount*)

(MACNAB 1993). Foram as iniciativas da J. Arthur Rank Organisation (JARO), criada em 1937, que estabeleceram as bases para o período particularmente produtivo que o cinema britânico atravessou no imediato pós-guerra, através de filmes como **Henry V** (1944) e **Hamlet** (1948) de Laurence Olivier, **Brief Encounter** (1945), **Great expectations** (1946) e **Oliver Twist** (1948) de David Lean ou **A matter of Life and Death** (1946), **Black Narcissus** (1947) e **The red shoes** (1948), de Michael Powell e Emeric Pressburger. A confissão desta “dívida” primordial permitia a António Lopes Ribeiro colocar-se, desde logo, fora de um debate exclusivamente nacional ou unicamente subordinado às estratégias culturais do regime. **Frei Luís de Sousa** era não apenas uma resposta ao problema do “cinema português”, como uma tomada de posição nos debates que atravessavam a indústria do seu tempo. Por outro lado, a referência ao modelo britânico permitia a Lopes Ribeiro afirmar uma concepção aparentemente contraditória do cinema: por um lado, este dependia, para a sua realização, de todas as outras artes (da literatura à música, passando pelo teatro e pelas artes plásticas), por outro, era precisamente este carácter “subsidiário” que lhe abria a possibilidade de realizar o velho sonho romântico de fusão de todas as artes, a wagneriana “obra de arte total”, justificando assim a promessa da sua “grandeza” enquanto primeira das artes no século XX. No parágrafo seguinte, António Lopes Ribeiro explicava de forma mais detalhada o que ficara a dever ao poderoso empresário britânico:

Eu chegara a Londres no dia seguinte ao da estreia de “Hamlet”, esse filme que honra a tantos títulos a cinematografia mundial, e que só a largueza duma instituição como a JARO, aliada ao talento criador de Sir Lawrence Olivier, permitiu realizar com tamanha grandeza, indicando, mais claramente ainda que “Henrique V” (outro magnífico produto dessa poderosa aliança), um novo e alto caminho à arte das imagens animadas.

Graças à gentileza dos dirigentes de South Street, consegui bilhetes para o Odeon de Leicester Square, onde a “bicha” era constante e impenetrável. E foi por ver que era possível, sem adulterar arbitrariamente um texto em nome de falsos princípios “comerciais”, sem deformar uma intenção à base de uma ética e duma estética suspeitas, transpor para o celuloide uma obra prima literária, que eu me lembrei de pôr o cinema português ao serviço da divulgação dum texto dramático nacional que as vicissitudes do nosso teatro não permitiam apresentar às novas gerações e ao público português de hoje com aquela frequência e aquele rigor que tanto seriam para desejar. (RIBEIRO 1950)

Assim, para Lopes Ribeiro, a verificação da prometida “grandeza” do cinema não era apenas uma questão estética, mas sobretudo ética. Só através da recusa dos “falsos princípios” que colocavam a indústria na esfera do comércio poderia o cinema cumprir o seu verdadeiro destino, o de se colocar “ao serviço” da cultura. Num texto publicado duas semanas depois da estreia do **Frei Luís de Sousa**, Lopes Ribeiro explicitou de forma ainda mais clara aquilo que não hesitava em denominar como a “política” do cinema de Olivier:

Mostrava ele que era já tempo de a cinematografia abandonar de vez o preconceito “cinéfilo”, primário e caduco, da sua pseudo-oposição ao teatro. Mais: demonstrava que não haveria missão mais nobilitante para o jovem energúmeno do que servir com os seus prodigiosos meios de encenação e de expansão, o seu vetusto e genial antecessor. (citado por CRUZ 1983: 164)

Lopes Ribeiro operava, assim, uma inversão dos termos habituais do discurso vanguardista da “cinefilia”: a verdadeira modernidade do cinema estaria na recusa da sua oposição ao teatro, e não na defesa da autonomia do *medium* e na tentativa de construção de uma linguagem específica às imagens em movimento. A especificidade do cinema residia não na sua linguagem, mas nos “prodigiosos meios de encenação e de expansão” de que dispunha, ou seja, na sua capacidade de concretizar o que o teatro e a literatura apenas podiam sugerir e na penetração social inédita que a reprodução mecânica lhe proporcionava. O “novo e alto caminho” que assim se apresentava ao cinema colocava o realizador numa situação privilegiada, enquanto mediador entre o património cultural historicamente acumulado e as sociedades de massas do século XX. Era a ele que cabia, a partir de uma ética da transposição fundada na ideia da “não adulteração”, colocar o cinema ao serviço de uma concepção monumental e musealizada da cultura. Chegara o tempo, para Lopes Ribeiro, dos realizadores se libertarem dos “escribas de meia-tijela” que dominavam Hollywood e assumirem como seu o “património multissecular da literatura dramática”, de Shakespeare a Molière e de Schiller a Tchékov (citado por CRUZ 1983: 164).

No entanto, esta posição privilegiada do cinema tinha, como vimos, um preço: a contração de uma *dívida* essencial para com o teatro que fazia pesar sobre o cinema uma responsabilidade histórica acrescida. Na relação entre este “jovem energúmeno” e o seu “vetusto e genial antecessor”, pairava o risco de que a insolência da nova arte de massas fosse tomada como uma forma de usurpação e conduzisse à pilhagem dos tesouros artísticos do passado. Não por acaso, na citada “nota de agradecimento”, Lopes Ribeiro insistia na importância que tivera o apoio de uma das figuras mais prestigiadas da vida

cultural portuguesa da época, Júlio Dantas, para a realização do seu projecto de adaptação de **Frei Luís de Sousa**:

No meu regresso de Londres, há dois anos, debati com o Sr. Dr. Júlio Dantas, no aconchego paternal da sua casa, diante de um dos seus inesgotáveis bules de chá, as linhas gerais do empreendimento. Ele me deu, como sempre, o seu precioso conselho e o seu irresistível estímulo. E haveria de dar-me ainda mais: o alto e generoso patrocínio da Academia das Ciências. Com tal madrinha se apresentou “Frei Luís” perante o Conselho de Cinema, em demanda dos meios materiais necessários à realização. Eles vieram, na medida que se julgou justa. E com a Lisboa Filme se fez o resto indispensável. (RIBEIRO 1950)

Apesar da cerimoniosa deferência que Lopes Ribeiro demonstra pelo director da Academia de Ciências e da secção de arte dramática do Conservatório Nacional,⁵ não deixa de ser tentador ver nesta encenação do encontro entre o jovem realizador e o consagrado dramaturgo, à volta de uma chávena de chá, a visita de cortesia que o cinema se via obrigado a fazer ao seu velho antepassado, pedindo a aprovação “paternal” que o mesmo Júlio Dantas dera vinte e três anos antes a *Leitão de Barros*, aquando da realização primeiro filme sonoro português.⁶ Era com essa força impetuosa de uma arte nova, global e moderna, mas eticamente responsável, que o cinema se colocava à disposição do regime e do seu projecto de difusão controlada e respeitosa do património.

O local da estreia de **Frei Luís de Sousa** constituiu, na época, um outro sinal do triunfo do jovem cinema, assim como da importância que o modelo britânico adquirira em Portugal. Inaugurado em Fevereiro de 1950 na Avenida da Liberdade, a principal artéria da capital, o Cinema São Jorge resultara de uma iniciativa da Sociedade Anglo-Portuguesa de Cinemas, Lda, consórcio que juntava o industrial João Rocha Júnior e a JARO, permitindo assim a entrada do conglomerado britânico no mercado de distribuição português. Segundo Margarida Acciaiuli, o desenho modernista do arquitecto Fernando Silva para o novo cinema “interpelou a cidade”, iniciando uma nova era de intervenção urbanística e participando no projecto político da ditadura de transformar Lisboa numa “verdadeira capital” (ACCIAIUOLI 2012: 175). Mais importante, o São Jorge era o primeiro edifício construído na zona nobre de Lisboa exclusivamente dedicado ao cinema, sem prever a possibilidade da sua utilização igualmente para representações teatrais, colocando fim à “ilusão de continuidades formais e espaciais que se julgava poder servir a ambos os espectáculos”, de que tinham sido exemplo o Tivoli em 1924 e o Éden em 1937

⁵ Nesse mesmo ano de 1948, a companhia teatral animada por Lopes Ribeiro, os “Comediantes de Lisboa”, levou à cena no Teatro Avenida uma das peças mais conhecidas de Júlio Dantas, **A ceia dos Cardeais**, escrita em 1902. Um dos membros do elenco dessa produção, João Villaret, participou igualmente na adaptação cinematográfica de **Frei Luís de Sousa**.

⁶ O primeiro filme sonoro português, **A Severa** (1931), adaptou ao cinema o romance e a peça teatral do mesmo nome, publicadas em 1901 por Júlio Dantas.

(ACCIAIUOLI 2012: 182). Ao contrário destes, o Cinema São Jorge dispunha apenas de um vasto ecrã, sem caixa de palco nem bastidores. A sala apresentava-se como uma ampla nave de forma trapezoidal, com “um tecto metálico suspenso que se materializava em sancas de luz, imprimindo ao ambiente uma sensação de conforto que se estendia a todo o recinto”, reforçado pela introdução de um sistema de ar condicionado e pela cuidada decoração dos *foyers*, confiada a Fred Kradofler. A plateia e o amplo balcão, “que se projectava e suspendia no espaço”, podiam conter 1827 espectadores, o que a tornava na maior sala de espectáculos do país (ACCIAIUOLI 2012: 179-181). A influência do modelo britânico era ainda perceptível no sofisticado órgão de cinema, que surgia no palco durante os intervalos através de um complexo sistema de elevação. Para assegurar os recitais de órgão durante os primeiros meses de exploração, o São Jorge contratou um organista da BBC, *Gerald Shaw*, que elaborou um programa especial para as exhibições do **Frei Luís de Sousa**, exclusivamente com música de Chopin (**Diário Popular**, 02/11/1950).

Nesse sentido, o São Jorge consubstanciava, na modernidade do seu traço, na sofisticação dos equipamentos e na sua integração no urbanismo da capital, a vitória e a libertação do cinema em relação ao teatro, abrindo em Lisboa o período das grandes “catedrais”, continuada depois com a construção do Monumental (1951) e do Império (1952). A produção da JARO que inaugurou o São Jorge, *Red Shoes*, da dupla Michael Powell e Emeric Pressburger, uma produção em technicolor com a participação dos bailarinos Léonide Massine e Ludmilla Tchérina, vinha aliás reforçar essa ideia de que o cinema era capaz de assimilar e absorver todas as outras artes. A 21 de Setembro, era a vez de estrear **Frei Luís de Sousa**, na presença da esposa do Presidente da República, de vários ministros e outras figuras importantes do Estado Novo. Assim se cruzavam, nesse novo templo da sétima arte, os desígnios de modernidade urbanística e cultural do regime autoritário e as estratégias estéticas e comerciais do modelo cinematográfico britânico do pós-guerra.

SOBRE O USO DE LEITMOTIVE EM FREI LUÍS DE SOUSA

A concepção da componente musical do filme de António Lopes Ribeiro foi igualmente tributária do modelo britânico da JARO. Seguindo o exemplo de Laurence Olivier, que contara na sua trilogia shakespeariana com a colaboração de William Walton, um dos principais compositores britânicos da época, o realizador convidou Luís de Freitas Branco, então no auge da sua carreira, para escrever a “música de fundo” do filme.⁷ A associação com um autor consagrado de música erudita, em ambos os contextos, inscrevia-se numa longa tradição que remontava aos primórdios do cinema e à encomenda a Camille

7 Luís de Freitas Branco colaborara já na música de **Gado Bravo** (1934), primeiro filme sonoro de Lopes Ribeiro, que o convidou ainda a escrever a partitura para a sonorização do documentário que acompanhou a sua difusão comercial, **Douro, faina fluvial** (1931), de Manoel de Oliveira.

Saint-Saëns de uma partitura original para o filme *L'Assassinat du duc de Guise* (1908), produzido pela *Société Film d'Art*, que permitira não apenas reforçar a legitimidade cultural do novo *medium*, como concretizar o processo de apropriação da herança musical do poema sinfónico e da ópera.⁸ Com efeito, tanto Olivier como Lopes Ribeiro pretendiam um acompanhamento musical que fosse capaz de contribuir, através de uma sincronização cuidada, para a compreensão do argumento, a caracterização dos personagens e a identificação da época histórica, assim como concorrer para a dimensão nobre e heróica da narrativa fílmica.

O compositor dispôs de pouco tempo para a realização da sua partitura. A rodagem do filme teve início no dia 1 de Maio de 1950, decorrendo essencialmente nos estúdios da Lisboa Filme, no Lumiar, com alguns exteriores realizados em Caxias, e terminou em finais de Julho. O processo de edição e montagem prolongou-se depois pelo Verão, até à estreia do filme no final de Setembro. A escolha de Luís de Freitas Branco para a composição do “fundo sonoro” só foi anunciada no início de Julho de 1950, assim como a nomeação de Jaime Silva (Filho) para a direcção musical da produção.⁹ Devido ao pouco tempo disponível para a escrita e gravação da partitura, Jaime Silva (Filho) sugeriu a Freitas Branco que este reutilizasse fragmentos de obras suas anteriores, mas o compositor insistiu em escrever música original para o filme (LEÇA 1998: 40), contando com a assistência do seu discípulo Joly Braga Santos nos trabalhos de orquestração. Através da correspondência entre este último e a cantora Carmélia Âmbar, recentemente publicada, sabemos que Freitas Branco e Braga Santos se reuniram no dia 7 de Setembro com Lopes Ribeiro nos estúdios da Lisboa Filme para discutir a finalização da banda sonora, o que deixa supor que o realizador acompanhou de perto a escrita da partitura, como aliás era seu hábito em todos os filmes que realizou e produziu (CASSUTO 2018: 429).¹⁰ Numa outra carta, a propósito da gala inaugural no Cinema São Jorge, Joly Braga Santos caracterizou de forma particularmente sintética o trabalho do seu mestre no filme:

A música é admirável e sublinha com perfeição as melhores cenas, ajustando-se o seu estilo, no seu misto de romantismo e de arcaísmo, ao estilo de Garrett e à época em que decorre a acção. (CASSUTO 2018: 434)

Esta definição permite-nos, desde já, identificar os três principais vectores a partir dos quais se articulou o trabalho composicional de Luís de Freitas Branco em **Frei Luís de Sousa**: o recurso à herança da música descritiva e aos modelos da ópera e do poema sinfónico para “sublinhar” a narrativa fílmica.

⁸ Sobre a colaboração de Saint-Saëns com a *Société Film d'Art* ver MARKS 1997: 50-61.

⁹ Jaime Silva (Filho) (1908-1970), um dos mais prolíficos compositores do cinema português, colaborara já por diversas vezes com António Lopes Ribeiro, sendo o autor da música de **Amor de Perdição** (1943), **A vizinha do lado** (1945) e **Lisboa de hoje e de amanhã** (1948), assim como de filmes por ele produzidos, como **Aniki Bóbo** (1942) de Manoel de Oliveira. Sobre o processo de produção de **Frei Luís de Sousa**, ver os números 26 (Abril de 1950) a 37 (Outubro de 1950) de *Le cinéma portugais: Bulletin d'informations cinématographiques*, editado pelo SPN.

¹⁰ António Lopes Ribeiro estudou violino na juventude, chegando a compor diversas canções e uma comédia musical a partir de **A Cidade e as Serras**, de Eça de Queirós. No “esboço biográfico” que escreveu em 1983, afirma que “em todos os filmes que realizei ou produzi, bem como nas peças de teatro em que intervim, sempre meti o bedelho na partitura musical, com plena aceitação dos músicos por ela responsáveis” (CRUZ 1983: 20-2). No citado encontro, Joly Braga Santos aproveitou ainda para expor ao realizador o seu projecto de uma “ópera cinematográfica”, que terá interessado bastante Lopes Ribeiro. Sobre a actividade de Braga Santos enquanto compositor para cinema, iniciada em **Chaimite** (1953) de Brum do Canto, ver PAES 2018.

mica; uma reflexão estilística sobre a linguagem musical utilizada, de forma a que esta se “ajustasse” da melhor forma aos princípios estéticos da obra de Garrett, aqui identificados com o seu “romantismo e arcaísmo”; enfim, a inclusão de elementos musicais que permitissem uma clara identificação do período histórico retratado no filme. A abordagem de Freitas Branco inseria-se assim no paradigma “funcional” que se impusera no contexto das normas de produção do cinema narrativo clássico, e em particular no modelo “historicista”, de que as partituras de William Walton para a trilogia de adaptações shakespearianas de Olivier constituíram um dos momentos paradigmáticos. Nesses filmes, o compositor britânico fez um uso extensivo da técnica do *leitmotiv*, procurando sublinhar não apenas o arco narrativo de cada um dos filmes, como reforçar a leitura estética de Shakespeare por Olivier através dos recursos orquestrais da música sinfónica do romantismo tardio.¹¹ Por outro lado, William Walton integrou nas suas partituras diversas fontes musicais da época, como por exemplo as canções “*Our King went forth to Normandy*” e “*Réveillez-vous, Piccars*” em **Henry V**, que distinguem os combatentes ingleses e franceses na batalha de Azincourt, ou as peças retiradas do **Fitzwilliam Virginal Book**, utilizadas no mesmo filme para a abertura da sequência no Globe Theatre (LLOYD 1999: 122).

Mas se o modelo britânico da JARO remetia desde logo a música de cinema para uma dimensão operática e para o ideal do “drama musical”, a sombra de Wagner pairava igualmente desde há muito sobre a própria tradição interpretativa de **Frei Luís de Sousa**. Teófilo Braga, por exemplo, comparou a escrita do dramaturgo com “o processo musical wagneriano” (identificando o uso na peça da palavra “ninguém” com a técnica do *leitmotiv*) e destacou a forma como ambos tinham recorrido a “lendas incoerentes” para, através da poesia, revelarem “a verdade da natureza ofuscada debaixo da pressão moral de uma sociedade funebremente católica e politicamente degradada” (BRAGA 1905: 301 e 326).¹² No mesmo sentido, António Arroyo procurou estabelecer uma “analogia estética” entre a “gestação do drama garrettiano e wagneriano”, nomeadamente por nelas encontrar uma semelhante procura da “máxima simplicidade” nos meios dramáticos, sem quaisquer efeitos decorativos, assim como por ambas partilharem uma mesma intenção política de “nacionalização” da arte através do recurso à lenda enquanto “expressão mais sinteticamente exacta” da alma de um povo (ARROYO 1917: 99-109).¹³ Arroyo criticou Garrett, no entanto, por este não ter sabido retirar todas as consequências da sua reforma teatral e não ter resistido à influência do gosto dominante no seu tempo, apresentando como exemplo a conclusão “banal e desnecessária” de **Frei Luís de Sousa**, no qual sacrificou a coerência estética da obra para inserir um *finale* de con-

11 Alguns críticos da época consideraram, no entanto, que o “excesso de música” nas adaptações de Olivier diminuía a força da palavra falada. Charles Hurtgen, por exemplo, louvou o facto das passagens dos discursos de “*Saint Crispin's day*” e “*Once more into the breach*” em **Henry V** não serem acompanhadas por música, “*so that the music of the verse was permitted to soar as upon Shakespeare's stage*”. Da mesma forma, em **Hamlet**, o mesmo crítico considerou que o abuso de convenções operáticas na música de Walton tornara o monólogo “*to be or not to be*” numa espécie de recitativo (LEONARD 2009: 12).

12 Teófilo Braga, que foi o editor das obras completas de Almeida Garrett, estabeleceu igualmente paralelos entre a vida dos dois autores, nomeadamente entre a paixão do escritor português pela Viscondessa da Luz, que motivou a escrita de **Folhas Caídas**, e a relação entre Wagner e Mathilde Wesendonck, que esteve na origem de **Tristão e Isolda** (BRAGA 1905: 559-60).

13 Arroyo considerava, no entanto, que Garrett se distanciava de Wagner na sua “concepção do maravilhoso”, encontrando aí afinidades entre o autor de **Frei Luís de Sousa** e a “forma naturalista” do teatro de Ibsen.

cepção decorativa e que reproduzia “o arranjo da opera romântica nos grandes *Concertantes* que fizeram as delicias dos nossos avós” (ARROYO 1917: 105 e 117-8). Num ensaio intitulado **O Frei Luiz de Souza em Musica**, publicado pela primeira vez em 1899, Arroyo considerou mesmo que o texto de Garrett dificilmente se poderia adaptar ao “tipo wagneriano”, ou seja, ao tratamento do drama “no sentido da música”, uma vez que os temas da obra eram demasiado homogêneos, faltando-lhe “as combinações e oposições” que davam vida aos dramas wagnerianos. Nesse sentido, **Frei Luís de Sousa** enquanto “drama musical” apenas poderia servir de pretexto a “uma larga página sinfónica, dum movimento crescente em agitação e expressão trágica”, uma vez que “todos os actos são invariavelmente trágicos e dominados pela mesma ânsia e terror” (ARROYO 1917: 136-7).¹⁴

Por outro lado, e apesar de se ter definido desde cedo enquanto compositor “latino” e de se opor militantemente ao domínio da tradição germânica, Freitas Branco foi profundamente influenciado pela música e pela figura do autor da **Tetralogia**. Em particular, uma das suas primeiras obras sinfónicas, **Viriato** (1916), escrita no período em que participou no movimento monárquico do Integralismo Lusitano, revela evidentes afinidades com a “marcha fúnebre de Siegfried” no **Crepúsculo dos Deuses**.¹⁵ Ao longo da década de 1930, Freitas Branco publicou nas páginas da **Arte Musical**, revista de que foi fundador e director, uma extensa biografia de Richard Wagner em formato de folhetim, e a influência do “drama musical”, em particular de **Tristão e Isolda**, é ainda perceptível no projecto de ópera **Inês de Castro**, na qual o compositor trabalhou entre 1945 e 1948, mas do qual deixou apenas alguns esboços.¹⁶ Nesse sentido, convergiam na “intenção wagneriana” que presidiu à composição da partitura de **Frei Luís de Sousa** pelo menos três “heranças” distintas do mestre de Bayreuth: a do cinema, através da assimilação por este operada do modelo da “obra de arte total”; a do teatro, que permeou a interpretação literária e dramática do romantismo garrettiano; enfim, a especificamente musical, que constituiu um elemento essencial na reflexão teórica de Freitas Branco e no desenvolvimento da sua linguagem musical.

Infelizmente, a partitura da música orquestral que Luís de Freitas Branco compôs para o filme não se encontra localizada, como aliás sucede com as suas outras colaborações no cinema. Dispomos, por isso, apenas de duas fontes musicais de **Frei Luís de Sousa**, a listagem dos temas publicada no programa de sala da estreia do filme no Cinema São Jorge (fig. 1) e um manuscrito contendo as intervenções do órgão ao longo do filme.¹⁷ Ainda assim, o estudo dos temas publicados e a análise auditiva da banda sonora permite esboçar uma análise do uso que o compositor fez da técnica do leit-

14 No final do século XIX, **Frei Luís de Sousa** foi adaptado ao teatro lírico pela mão de Francisco Freitas Gazul, numa ópera estreada no Teatro de São Carlos em 19 de Março de 1891, com um libreto em italiano, quatro actos, substanciais alterações no enredo e a introdução de um coro, por forma a corresponder às convenções do género operático então vigentes (SOUZA 1993). Para além desta obra, a produção dramática de Almeida Garrett inspirou ainda outros compositores de ópera portugueses da segunda metade do século XIX, nomeadamente Francisco Sá de Noronha (**Beatrice di Portogallo**, 1863, **L'arco de Sant'Anna**, 1868) e Alfredo Keil (**Donna Bianca**, 1888) (CYMBRON 1999).

15 Sobre o conceito de “música latina” e a proximidade de Freitas Branco com o movimento monárquico e conservador do Integralismo Lusitano, ver SILVA 2004 e 2016. Para uma discussão da excepção wagneriana no “anti-germanismo” do compositor e uma análise detalhada de **Viriato**, ver PINA 2016.

16 Para além de algumas páginas do prelúdio orquestral, conserva-se no espólio de Luís de Freitas Branco uma sinopse do libreto, na qual podemos ler que, no primeiro acto, D. Pedro pega num livro sobre “os amores de Tristão e da loira Iseu” antes de se lançar aos pés de D. Inês. Como em **Tristão e Isolda**, o segundo acto decorre no jardim do palácio, à noite, e constitui um “longo dueto de amor” (ver DELGADO et al 2007, 449).

17 Este manuscrito encontra-se conservado no espólio Maria Helena de Freitas/Nuno Barreiros, depositado na área de música da Biblioteca Nacional de Portugal, com a cota MHF/NB 85. Contém duas secções, identificadas como “Música n.º 19A. Prelúdio ao *De profundis*” e “Música n.º 20”.

motiv e da função estrutural que a partitura desempenha no filme. Importa, no entanto, antes de abordarmos mais em detalhe a rede temática construída por Freitas Branco, relembrar de forma sucinta o argumento do drama em três actos de Almeida Garrett, apresentado pela primeira vez em 1843. A acção decorre no início do século XVII, quando Portugal se encontrava sob domínio espanhol, depois da desastrosa campanha militar que o rei D. Sebastião conduziu em Marrocos e que terminara em 1578 com a derrota do seu exército em Alcácer-Quibir. Muitos dos participantes nessa sangrenta batalha, a começar pelo próprio rei, desapareceram sem que os seus corpos tivessem sido identificados ou obtida uma prova da sua morte. Foi o caso de D. João de Portugal, que Dona Madalena de Vilhena, sua esposa, mandou procurar por terras de África e Espanha. Sete anos volvidos sem que as buscas tivessem qualquer resultado, D. Madalena convenceu-se da morte do seu marido e casou-se em segundas núpcias com D. Manuel de Sousa Coutinho, com quem teve uma filha, D. Maria de Noronha. Quando se inicia a acção do drama, Maria tem treze anos e revela uma particular precocidade intelectual e uma saúde frágil, sendo frequentemente atormentada por estranhas premonições e pensamentos ansiosos. O primeiro acto decorre no palácio de D. Manuel de Sousa Coutinho, em Almada. Numa câmara com vista para o Tejo, D. Madalena lê uma passagem do Canto III d'**Os Lusíadas** evocando os amores trágicos de D. Pedro e Inês de Castro, que lhe despertam funestos presságios. Chega D. Manuel, regressado de Lisboa, que anuncia que os governadores espanhóis haviam decidido sair da capital, atacada pela peste, e instalar-se no seu palácio. Revoltado contra esse gesto de provocação do ocupante, D. Manuel decide incendiar a sua própria casa e instalar-se com a família no palácio que pertencera outrora a D. João de Portugal, que era ainda propriedade de sua esposa e se encontrava paredes-meias com o Convento de S. Paulo, onde vivia seu irmão, Frei Jorge Coutinho. No segundo acto, D. Manuel desloca-se de novo a Lisboa, desta vez acompanhado por sua filha Maria, para visitar a sua irmã, recolhida no Convento do Sacramento. Na sua ausência, apresenta-se no palácio um romeiro, que diz ser portador de uma mensagem para Dona Madalena. Recebido por esta e Telmo Pais, afirma que o seu primeiro marido não morrera na batalha de Alcácer-Quibir, tendo permanecido em cativeiro durante vinte anos na Palestina. Recusando-se a acreditar na revelação, D. Madalena pede ao romeiro para identificar na galeria de retratos a imagem de D. João de Portugal, o que este faz, sem uma hesitação. D. Madalena grita e “foge espavorida”, enquanto Frei Jorge pede ao romeiro para que este revele a sua identidade. Este volta a apontar para o retrato de D. João de Portugal e res-

ponde: “Ninguém”. No terceiro acto, D. Madalena e D. Manuel, atormentados pela culpa, decidem tomar os hábitos. Num diálogo com Telmo Pais, seu antigo escudeiro, o romeiro reconhece ser D. João de Portugal e confessa ter sido “injusto, duro e cruel” e que é necessário “remediar o mal feito”. Na igreja do Convento de S. Paulo, o Prior de Benfica entrega o escapulário a D. Manuel e D. Madalena, vestidos de noviços, mas a cerimónia é interrompida por Maria, que surge vestida de branco, “em estado de completa alienação”. Maria roga a Deus que não lhes roube os pais, gritando que “aqui não morre ninguém sem mim”. D. João de Portugal pede a Telmo Pais que anuncie que tudo não passara de uma impostura, mas é demasiado tarde. Maria, a vítima inocente, morre nos braços de seus pais. D. Manuel de Sousa Coutinho, agora Frei Luís de Sousa, pede ao arcebispo para que este lhe lance o escapulário. O pano cai ao som do órgão e das palavras do prior: “Meus irmãos, Deus aflige neste mundo àqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no céu.”

Para o comentário musical deste drama, que se propunha “excitar fortemente o terror e a piedade” do público, sem propor “nem amores, nem aventuras, nem paixões”, com uma “acção que se passa entre pai, mãe e filha, e um frade, um escudeiro velho, e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas” (GARRETT [1843], 9), Luís de Freitas Branco estabeleceu cinco “temas principais” (Tema do Rei [n.º 1], Tema de Maria [n.º 2], Tema do Amor [n.º 3], Tema da Renúncia [n.º 4] e Tema de D. João de Portugal [n.º 5]), cinco “temas derivados” (Tema da Pátria [n.º 1A], Tema de Maria Doente [n.º 2A], Tema da Morte [n.º 2B], Tema da Batalha [n.º 2C], Tema da Fatalidade [n.º 3A]) e seis “temas secundários” (Tema Cavalleiresco de D. Manuel [n.º 6], Tema do Jogo das Escondidas [n.º 7], Tema do Tejo [n.º 8], Tema das ondas [n.º 8A], Tema dos Remadores [n.º 9] e Pavana [n.º 10]). Juntou ainda à secção dos “temas principais” um tema não original, a que não atribuiu número, o histórico **Romance de Alcácer**.

Se a influência wagneriana é desde logo evidente nas denominações escolhidas para cada um dos motivos musicais, que identificam não apenas os personagens principais (Maria, D. João de Portugal, D. Manuel de Sousa Coutinho), mas também sentimentos e ideias (amor, morte, destino, renúncia), a construção dos diferentes *leitmotive* procurou ainda responder aos princípios do método do autor da **Tetralogia** que, como sintetizou Paulo Ferreira de Castro, consistia na criação de uma rede de derivações “orgânicas” a partir de “um núcleo primário de configurações melódicas e rítmicas” (CASTRO 2008: 137). Neste caso, o núcleo primário a partir do qual foi arquitectada toda a rede temática é constituído por duas raízes motívicas,

identificadas com o “sentimento pátrio” e a “ideia de morte”. A primeira raiz, assinalada por um colchete no início do Tema do Rei [n.º 1], apresenta-se como uma curta figura de quarta ascendente, num ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia, de evidentes conotações militares. A esta célula temática opõe-se uma segunda raiz, igualmente assinalada por um colchete no final do Tema de Maria [n.º 2], um melisma descendente no modo menor, no qual se destaca o uso da tercina. A “organicidade” desta construção temática é reforçado pelo surgimento da “ideia de morte” no final do Tema de Maria, identificando assim a personagem da criança inocente, frágil e doente, como o principal vector da tragédia. Por outro lado, o carácter sistemático deste trabalho motivico está bem patente no Tema da Batalha [n.º 2C], construído a partir da combinação da raiz ascendente e em ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia do “sentimento pátrio” com o movimento descendente em tercina da “ideia de morte”. O elemento formal mais evidente que diferencia estas duas raízes motivicas é a oposição entre movimento ascendente e descendente que, como assinalou Carl Dahlhaus, é igualmente um dos factores determinantes na organização do universo temático da Tetralogia, estando o primeiro associado à ideia de evolução e o segundo à de declínio (Dahlhaus [1971], apud CASTRO 2008: 137). Como refere Paulo Ferreira de Castro, a técnica do *leitmotiv* caracteriza-se pelo recurso a elementos “baseados em dispositivos retorico-musicais com uma longa tradição na música ocidental”, como é o caso da oposição entre movimento ascendente e descendente, o que lhe confere uma “eficácia expressiva mesmo para o ouvinte não especializado (ou para o espectador que não folheou o seu programa a tempo)” (CASTRO 2008: 139). Da mesma forma, é possível organizar os principais temas de **Frei Luís de Sousa** em dois grupos, um que traduz a ideia de a ascensão e evolução (temas do Rei, da Pátria, do Amor e o “tema cavalheiresco de Manuel”), e um outro marcado pela ideia de dissolução e declínio (temas de Maria, de Maria doente e da Morte). Por seu lado, o “Tema da Fatalidade” reproduz o desenho melódico ascendente do início do “Tema do Amor”, de que constituiu um tema derivado, mas diverge deste ao substituir a ascensão lírica da segunda parte por um melancólico gesto descendente.

Assim, toda a partitura de Luís de Freitas Branco se organiza em torno de duas forças primaciais, por um lado o heroísmo patriótico de D. Manuel de Sousa Coutinho e a presença constante da premonição da morte. A presença destas duas forças é desde logo sensível no primeiro segmento musical do filme, que constituiu o acompanhamento dos créditos e das duas primeiras sequências, como podemos ver na Tabela n.º 1.

00:00	<p>[Genérico] Enquanto são apresentados os créditos, a câmara faz um longo travelling pelo espaço da Igreja do Convento de São Paulo. O plano começa por enquadrar uma estante com um livro de coro, passa pelo altar e termina nas cadeiras do coro.</p>	<p>Figura inicial nos metais + timbales. Motivo introdutivo nas cordas e nos metais. Rufo de caixa. Motivo “eclesiástico”, primeiro nos metais, depois nas cordas. Efeito de saturação orquestral. Tema do Rei [n.º 1], nos metais, repetido 2 vezes. Termina com nota pedal + figura inicial nos metais</p>
01:53	<p>[Encadeado] [Início da sequência 2] Plano de um canhão, com uma bandeira portuguesa e soldados mortos à volta. Plano de abutres voando. Planos do canhão, progressivamente mais largos, alternados por planos dos abutres voando. Telmo Pais: “Senhor D. João! Senhor D. João de Portugal!”</p>	<p>[Transição] Romance de Alcácer [Sons dos abutres]</p>
02:40	<p>Plano mais aproximado, vendo-se soldados mortos e um cavalo. Telmo Pais corre pelo campo de batalha. Ligeira panorâmica para a direita, acompanhando o movimento de Telmo Pais. Plano de abutres voando. Telmo Pais: “Meu senhor!”</p>	<p>Tema da Morte</p>
02:56	<p>Plano mais aproximado, vemos o canhão com a bandeira, o cavalo e Telmo Pais que se aproxima de um soldado, para ver o seu rosto. Aproxima-se do canhão e vira o soldado que segura a bandeira. A câmara acompanha o seu movimento. Telmo Pais: “Meu senhor! Meu senhor!” Corte para um plano aproximado. O homem vê o rosto do soldado.</p>	<p>Repetição do Tema da Morte</p>
03:12	<p>[Encadeado] [Início da sequência 3] Telmo Pais e Maria, de costas, no jardim do palácio de D. Manuel de Sousa Coutinho, olhando para Lisboa. Telmo e Maria, de frente, em contra-picado, apoiados na balaustrada. Maria desce e sai de campo, pela direita. Telmo Pais segue-a. Os dois sobem as escadas lentamente. Início do diálogo entre Telmo Pais e Maria sobre a batalha de Alcácer-Quibir e Camões</p>	<p>Nota pedal + figura inicial nos metais [Som de pássaros] Termina a música [03:35]</p>

Tabela 1 Descrição áudio-visual das três primeiras sequências de **Frei Luís de Sousa**. A minutagem corresponde à edição em DVD da Madragoa Filmes (RIBEIRO [1950]).

A apresentação do Tema do Rei é preparada por uma longa introdução, despoletada por uma figuração marcial nos metais, no registo grave. Seguem-se dois motivos nas cordas e nos metais, um mais próximo do tópico militar e o outro de contorno “eclesiástico”. Depois de sucessivas progressões harmónicas em direcção ao registo agudo, Freitas Branco instala um efeito de saturação orquestral e tensão harmónica que é resolvida pela apresentação do Tema do Rei, em *ff* e num registo heróico. O tema é depois repetido, enquanto ter-

mina o travelling na capela de S. Paulo e a apresentação dos créditos do filme. Na sua análise de **Frei Luís de Sousa**, Randal Johnson sublinhou a importância desta abertura do filme sobre este espaço “vazio, com a excepção de um altar e outros objectos religiosos”, que corresponde ao espaço onde decorrerá o desenlace final da tragédia. Segundo Johnson, é esse “espaço de ausência e, portanto, de morte”, que a “própria acção do filme vai encher” (JOHNSON 2007: 67). Freitas Branco aproveita o percurso através da inquietante nudez desse espaço sagrado para estabelecer desde logo a principal força motriz da sua partitura, a célula temática do “sentimento pátrio”. A apresentação em estilo heróico do Tema do Rei, preparada pelo recurso aos tópicos mais característicos da música militar e pelas referências à música eclesiástica, surge assim enquanto resolução da tensão inicial criada pelo próprio movimento de travelling no espaço vazio da igreja e como um pórtico sonoro para a meditação sebastianista que se vai seguir.

Depois dos créditos, a primeira sequência do filme mostra-nos o campo de Alcácer Quibir, no dia seguinte à batalha. Vemos, alternados, planos de um canhão com uma bandeira portuguesa e vários soldados mortos à volta e planos de abutres voando. Na transição para esse outro “espaço marcado pela ausência e pela morte” (JOHNSON 2007: 68), ouvimos uma versão orquestral, particularmente lenta, do **Romance de Alcácer**, também conhecido como *Puestos están, frente a frente*. Este romance, que conta a morte de D. Sebastião na batalha Alcácer Quibir, foi publicado pela primeira vez por Miguel Leitão de Andrada na sua *Miscellanea*, em 1629, numa versão a três partes distintas (*Cantus, Altus e Bassus*).¹⁸ O romance é evocado na cena III do 1º acto do drama de Garrett, sendo que nessa passagem Maria diz preferir-lhe o Romance da Ilha Encoberta, “onde está el-rei D. Sebastião, que não morreu e que há-de vir um dia de névoa muito cerrada” (GARRETT [1843], 35). Apesar de não corresponder à narrativa sebastianista do filme, a escolha de Freitas Branco de inserir o **Romance de Alcácer** na sua partitura terá sido determinada por se tratar de uma das poucas fontes musicais da época conhecidas e documentadas. Luís de Freitas Branco interessou-se desde cedo, aliás, pelo **Romance de Alcácer**, tendo publicado uma transcrição “para piano, órgão ou harmónio” da partitura de Leitão de Andrada no seu ensaio “Música e instrumentos”, publicado em 1916. Nesse texto, que resultou da sua participação nas conferências sobre a “Questão ibérica” organizadas na Liga Naval pelo movimento do Integralismo Lusitano, Freitas Branco identifica o romance como um “curioso exemplo de contraponto português do século XVI” (BRANCO 1916: 137). No contexto da concepção da história da música defendida por Freitas Branco, marcada pela oposição cíclica entre polifonia e mo-

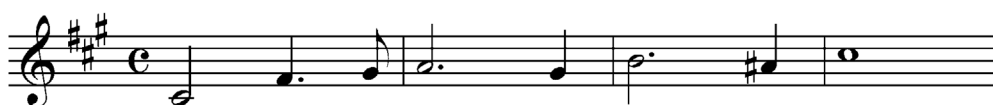
¹⁸ No século XIX, o romance foi por diversas vezes transcrito, por exemplo no segundo volume do **Cancioneiro de Músicas Populares** de César das Neves e Gualdino de Campos, onde é identificado pelo título “Batalha de Alcácer-Quibir” (NEVES e CAMPOS 1895, vol II: 1).

nodia — a primeira associada com a razão, a clareza, o equilíbrio e o classicismo latino, a segunda com o irracionalismo, a sombra, o desequilíbrio e o romantismo germânico (BRANCO 1934) —, o carácter contrapontístico do **Romance de Alcácer** surge, em **Frei Luís de Sousa**, não apenas como um elemento “historicista”, identificando o período da acção, mas também como um marcador da essência musical latina do nação portuguesa. Ao contrário do Tema do Rei, que não voltará a ser ouvido ao longo da partitura, o **Romance de Alcácer** torna-se depois num dos motivos condutores da narrativa, surgindo sempre que existe uma referência à batalha e dominando a primeira e a terceira parte do filme.

O primeiro segmento musical termina com o Tema da Morte, enquanto vemos o escudeiro Telmo Pais aproximar-se do canhão, gritando “Senhor D. João! Senhor D. João de Portugal!” e procurando em cada soldado morto o seu amo. A música termina aos 3’35”, dando lugar ao primeiro diálogo do filme, que constituiu uma das poucas alterações realizadas por Lopes Ribeiro à ordem original das cenas no drama de Garrett. Em vez de começar pela leitura do Canto III d’**Os Lusíadas** por Madalena, o realizador preferiu iniciar o filme com um excerto do diálogo entre Telmo Pais e Maria na primeira cena do segundo acto da peça, em que estes discutem a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir e Telmo Pais fala de Camões. Segundo Johnson, esta alteração permite ao realizador insistir nos temas “da ausência e da morte” e evocar, logo desde o início do filme, “valores como heroísmo, religiosidade, o sacrifício, a nobreza de alma, a grandeza da história nacional e, obviamente, o mito sebastianista, com sua promessa de regeneração nacional” (JOHNSON 2007: 69). Da mesma forma, ao apresentar sucessivamente o Tema do Rei, o **Romance de Alcácer** e o Tema da Morte, Freitas Branco reforça musicalmente a interpretação ideológica do drama de Garrett proposta por Lopes Ribeiro, a partir da associação sucessiva das ideias de Pátria, Povo e Morte.

Mas se a rede de *leitmotive* de **Frei Luís de Sousa** encontra a sua raiz numa leitura política do drama, enquanto meditação sebastianista sobre o eclipse da nacionalidade e a promessa da sua ressurreição, a partitura é igualmente atravessada por um outro eixo, a dualidade Amor/Morte. É no contexto da exploração musical desta tensão que a influência wagneriana se torna ainda mais audível na partitura, não apenas enquanto modelo conceptual, mas através de um parentesco formal evidente entre alguns dos temas de **Frei Luís de Sousa** e determinados motivos musicais da **Tetralogia**.¹⁹ O Tema da Morte (N.º 2B), por exemplo, partilha o mesmo contorno melódico inicial do “lamento da morte” (*Todesklage*), com o qual Brünhilde anuncia a Siegmund, na 4ª cena do 2º acto de **Die Walküre**, que “a chama da vida” o vai abandonar:

¹⁹ Este parentesco é desde logo perceptível no “Tema do Tejo” (N.º 8), que evoca o “motivo das ondas” (*Wellenmotiv*) que caracteriza o Reno no prelúdio de **Das Rheingold**.



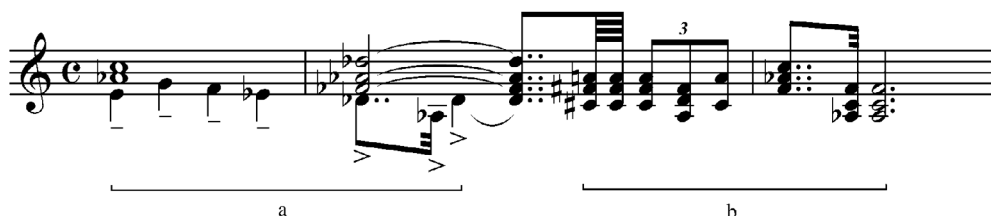
Por outro lado, a melodia ascendente e lírica do Tema do Amor (N.º 3), evoca o contorno do motivo de Freia (*Freiamotiv*), deusa da juventude, do amor e da fertilidade, prometida por Wotan aos irmãos Fafner e Fasolt como recompensa pela construção do Valhalla, e que na segunda cena do **Ouro do Reno** é reclamada pelos dois gigantes em nome da “fidelidade aos contratos”:

Ex. 1 (acima) Richard Wagner, “Todesklage”, *Die Walküre*, 2.º acto, cena 4.



Ex. 2 (à esquerda) Richard Wagner, “Freiamotiv”, *Das Rheingold*, cena 2.

No entanto, o exemplo porventura mais evidente deste parentesco temático será o Tema de D. João de Portugal, que é, com o Tema de Maria, o mais ouvido ao longo do filme. Este tema pode ser dividido em duas partes, assinaladas no exemplo 3 pelas letras (a) e (b):



Durante a primeira parte do filme, correspondendo à acção do 1.º acto da peça de Garrett, apenas a secção (a) é ouvida, quando o nome de D. João de Portugal é evocado pelas personagens. A frase melódica do baixo, com o seu movimento descendente por graus conjuntos, articulados *marcato*, e com a sua resolução final num intervalo ascendente de quarta perfeita, surge como uma evocação inquietante, presságio funesto da aproximação inexorável do romeiro e, com ele, da revelação da verdade. Esta figuração não deixa de lembrar a secção final (assinalada com x no exemplo 4) do “motivo dos Gigantes” (*Riesenmotiv*), que surge pela primeira vez na segunda cena do **Ouro do Reno**, quando se aproximam os passos pesados dos irmãos Fafner e Fasolt, que vêm reclamar o cumprimento do contrato celebrado com Wotan:

Ex. 3 (acima) Luís de Freitas Branco, “Tema de D. João de Portugal”, **Frei Luís de Sousa**



Da mesma forma, toda a partitura de **Frei Luís de Sousa** é assombrada pelos passos do romeiro, cuja aproximação inexorável vem selar o desenlace funesto do drama. A secção (b) do tema de D. João de Portugal só surge na segunda parte do filme, no momento em que Maria e Telmo Pais entram na sala dos retratos do palácio de D. João de Portugal e se aproximam do quadro que representa o primeiro marido de D. Madalena. Ou seja, o tema só surge completo quando, pela primeira vez, a evocação do seu nome é acompanhada pela sua imagem no ecrã, neste acaso através do seu retrato. A parte (b) do tema caracteriza-se por um motivo de fanfarra, tocado pela secção de metais, que partilha vários elementos formais com o tema de Hunding, o marido de Sieglinde, na segunda cena do primeiro acto de **A Valquíria**:



No contexto narrativo da tetralogia wagneriana, Hunding é uma outra figura que representa a necessidade de manter a “fidelidade aos contratos”, aqui consubstanciada nos laços matrimoniais que tornam impossível o amor puro e transgressivo de Sieglinde por Siegmund. Hunding matará depois Siegmund, vingando a afronta do esquecimento das regras que organizam a sociedade por parte dos jovens amantes. Esta transposição para o contexto de **Frei Luís de Sousa** do tema do “marido traído” na **Tetralogia**, reforça uma outra leitura do drama de Garrett, centrada no tema romântico da impossibilidade de conciliar a liberdade subversiva do amor com a força repressiva dos contratos sociais. Este motivo do **Mors-Amor** foi particularmente sublinhado por António Arroyo nos seus ensaios sobre **Frei Luís de Sousa**, enquanto resultado da “concepção católico-portuguesa do mundo” que está na origem da “atmosfera mental” da tragédia e do terror que ela provoca. Para Arroyo, o “fatalismo” que caracteriza a obra de Garrett traduz precisamente a “inviabilidade do amor dentro do organismo religioso do catolicismo” (ARROYO 1917: 107).²⁰

A subdivisão entre as secções (a) e (b) do Tema de D. João de Portugal foi ainda explorada por Freitas Branco como um elemento motor do discurso mu-

Ex. 4 (acima) Richard Wagner, “Riesenmotiv”, *Das Rheingold*, cena 2.

Fig. 2 (à esquerda) Richard Wagner, “Hundingmotiv”, *Die Walküre*, 1º acto, cena 2.

²⁰ Esta oposição entre o amor e a “fidelidade aos contratos” tinha importantes ressonâncias com a própria situação pessoal do compositor, que se separara da sua esposa em 1942, vivendo maritalmente com Maria Helena de Freitas desde essa data. Em 1941, escreveu no seu **Diário**: “Não posso servir as direitas, a religião católica e a moral burguesa em que não creio. Só tenho uma coisa a fazer: romper, viver a vida em que creio, a vida da verdade”. A influência da situação pessoal de Freitas Branco é ainda visível no projecto da ópera **Inês de Castro**, que na sua correspondência associou explicitamente à relação que mantinha com Maria Helena de Freitas (ver DELGADO et al 2007: 91 e 95).

sical, com incidências estruturais e não apenas simbólicas. Essa dimensão é particularmente evidente na sequência da travessia do Tejo, onde se cruzam o barco que leva D. Manuel de Sousa Coutinho, Maria e Telmo a Lisboa, e o bote que transporta o Romeiro para Almada, como podemos ver na tabela n.º 2.

01:03:01	[Início da sequência] D. Manuel de Sousa Coutinho chega à plataforma do cais, encontrado-se com Maria e Telmo.	Tema festivo e ritmado (trompetes, cordas, percussão)
01:03:32	Chegam à ponta do cais e sobem para o barco	Tema do Tejo
01:03:39	Um pequeno bote a chegar ao cais com um homem sentado (o romeiro) e um homem a remar, e depois o grupo no barco com vários remadores Os dois barcos cruzam-se.	Tema dos Remadores
01:04:03	Maria vê o romeiro e agarra-se a o pai. Pequeno barco do romeiro O pequeno bote chega ao cais. O romeiro desembarca no cais e sobe as escadas.	Tema de D. João de Portugal [Secção (a)] Fragmento do Tema de Maria . Tema de D. João de Portugal [Secção (a)] Diversas variações sobre a secção (a), terminando com um trilo nos timbales. Variações sobre a Secção (a) do Tema de D. João de Portugal , em <i>pizzicato</i> nas cordas graves. Progressões harmónicas.
01:05:05	O romeiro chega à plataforma superior do cais. Fundido a negro.	Apresentação completa do tema de D. João de Portugal [Secções (a) e (b)] , em <i>ff</i>

Tabela 2 Descrição áudio-visual da sequência da travessia do Tejo em **Frei Luís de Sousa**. A minutagem corresponde à edição em DVD da Madragoa Filmes (RIBEIRO [1950]).

Nesta sequência, Freitas Branco utiliza a rede de *leitmotive* não apenas para indicar a presença ou a evocação de um determinado elemento ou personagem (o Tejo, D. João de Portugal ou Maria), mas igualmente como um reservatório de material musical, nomeadamente através de processos de fragmentação. A partir do momento em que Maria vê o bote que transporta o romeiro, todo o discurso musical se organiza em torno de fragmentos do Tema de D. João de Portugal, submetidos a diferentes processos de variação, jogando com diferentes registos, timbres, transformações rítmicas e harmónicas, até conduzir à apresentação completa do tema, em *ff*. Desta forma, a rede de *leitmotive* em **Frei Luís de Sousa** constitui não apenas uma sucessão de “identificadores” da narrativa, mas uma teia motívica que irriga toda a partitura, contribuindo para a homogeneidade e coerência do discurso musical. Por outro lado, esta teia motívica adensa-se progressivamente, sendo que o tempo ocupado pela música vai aumento à medida que o filme progride. Este processo de adensamento culmina na sequência final do filme, conforme descrito na tabela n.º 3.

01:46:42	[encadeado] Igreja do Convento de São Paulo. D. Manuel e D. Madalena entram na capela e preparam-se para receber os hábitos, prostrados diante do altar. O prior inicia a cerimónia.	Órgão. “Música n.º 19A. Prelúdio ao De profundis”
01:49:20	Maria entra na igreja	A música cessa.
01:49:58	Maria: “Esperai! Que quereis fazer? Que cerimónias são estas?” Maria abraça-se a D. Madalena. Dirigindo-se aos frades, pergunta: “Vós quem sois espectros fatais?”	Acorde <i>stinger</i> da orquestra em <i>ff</i> Trémulos nas cordas graves, progressões harmónicas Tema de Maria
01:50:37	(...) “Esta é a minha mãe, este é o meu pai. Que me importa a mim com o outro? (...) “Não há mais do que vir ao meio de uma família e dizer: Vós não sois marido e mulher e esta filha do vosso amor (...) é filha do vosso pecado.”	Tema da Morte Repete o Tema da Morte (trompete) [transição] Tema de D. João de Portugal (primeiro a secção b, depois a secção a, em <i>pizzicato</i> nas cordas, com várias progressões harmónicas)
01:51:17	“Dize que não sou!”	
01:51:36		
01:52:16	“E eu hei de morrer assim. Ele vem aí...” D. João de Portugal entra na capela e diz a Telmo: “Salva-os, que ainda podes...”	
01:52:57	Maria: “É aquela voz, é ele, é ele! Já não é tempo... (...) Morro, morro...”. Maria morre nos braços de seus pais.	Harpejo descendente na harpa, com toque de címbalo no momento da morte de Maria, e depois harpejo ascendente lento, enquanto Frei Jorge se benze
01:53:07	D. Manuel e D. Madalena deitam Maria no chão da capela. D. Manuel: “Minha irmã, rezemos por alma, encomendemos a nossa alma a este anjo que Deus levou para si. Padre Prior, podeis lançar-me aqui o escapulário?” O prior avança para D. Manuel, agora Frei Luís de Sousa, com o escapulário.	Tema de Maria pelo clarinete, acompanhado pela harpa. Depois, repete o Tema de Maria , no violoncelo.
01:53:51	Prior: “Meus irmãos, Deus aflige neste mundo àqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no céu.”	Tema da Renúncia
01:54:11	Madalena cai no chão da capela. D. João de Portugal sai da igreja. Planos do coro, dos rostos de Frei Jorge e Telmo Pais em lágrimas e de Maria no chão da capela.	Órgão. O coro canta o De Profundis .
01:55:02	[encadeamento] Plano de uma estrada entre dois muros. Vemos D. João de Portugal caminhar apressadamente.	Tema da Renúncia
01:55:38	[sobreposição da palavra FIM]	Repetição do Tema da Renúncia (<i>ff</i>)

Tabela 3 Descrição áudio-visual da sequência final de **Frei Luís de Sousa**. A minutagem corresponde à edição em DVD da Madragoa Filmes (RIBEIRO [1950]).

Nesta segmento final, Freitas Branco mobiliza vários dos efeitos característicos da música no cinema clássico de Hollywood, como o “efeito *stinger*”, quando Maria interrompe a cerimônia e a orquestra ataca um acorde em *ff*, reforçando o dramatismo e o efeito de surpresa; o efeito de antecipação, quando vemos Maria em grande plano a murmurar “Ele vem aí...” e ouvimos a secção (b) do Tema de D. João de Portugal, antes ainda de vermos o romeiro a entrar na igreja; ou ainda o “efeito de *mikey-mousing*”, quando o momento da morte de Maria é assinalado por um harpejo descendente na harpa e um toque de címbalo, seguido de um harpejo ascendente mais lento, em que as notas da harpa são sincronizadas com o gesto de Frei Jorge a benzer-se.²¹

O recurso a processos convencionais da música descritiva permite a Freitas Branco reforçar a intensidade narrativa do desenlace da tragédia e contribuir para a imersão do espectador num universo que não é apenas visual, mas também musical. Freitas Branco acelera o processo de introdução dos diferentes temas, criando uma rede progressivamente mais complexa de relações entre os temas. Sobretudo, em toda a sequência final do filme, a música contribui de forma decisiva para um deslocamento da leitura do drama de Garrett, em que a polaridade Pátria/Morte é substituída por uma exploração da constelação Morte/Religião/Renúncia, nomeadamente através da intervenção do órgão e do *De Profundis* cantado pelo Coro do Seminário dos Olivais. Desta forma, a teia de relações temáticas permite a Freitas Branco não apenas sublinhar a leitura fatalista de **Frei Luís de Sousa**, como reforçar na representação cinematográfica do *finale* do drama de Garrett a sua dimensão propriamente “operática”.

UMA ÓPERA IMPOSSÍVEL?

Apesar de ter conquistado o “Prémio da crítica” promovido pela revista **Imagem**, na categoria de “melhor música de fundo” para o ano de 1950, a partitura de **Frei Luís de Sousa** foi pouco comentada aquando da estreia do filme. Na revista **Grande Plano**, Silva Brandão assinalou que a “partitura do filme confiada a Luís de Freitas Branco era um dos grandes motivos do êxito total de ‘Frei Luís de Sousa’” (BRANDÃO 1950) e Francisco Mata, no jornal **O Século** mencionou que a música “fere as notas apaixonadas do drama” e que “não se lhe poderá fazer melhor elogio” (MATA 1950). A única nota discordante foi a do crítico do jornal **República**, que considerou “infeliz” a partitura de Luís de Freitas Branco, afirmando que a música destoava num conjunto que considerava ser “do melhor que se tem produzido no nosso país” (VAL-SERINO 1950). Mesmo nas críticas mais longas, a música de Freitas Branco nunca mereceu mais do que uma frase, longe do exercício de escuta atenta que o texto publi-

²¹ Sobre os usos dos efeitos “*stinger*” e “*mikey-mousing*” no contexto das práticas musicais do cinema clássico de Hollywood, ver GORBMAN 1987: 88-9.

cado no programa de sala recomendava. Pontes Leça, no seu estudo sobre a música para cinema de Freitas Branco, aponta uma das razões possíveis para esta ausência de comentários à complexa banda sonora de **Frei Luís de Sousa**:

Por outro lado, a referida riqueza temática pode suscitar-nos uma reserva: uma partitura com essas características não será “excessiva” para música de fundo de um filme? Por certo, mesmo o espectador mais atento, e dotado de boa cultura musical, não conseguirá apreender convenientemente, num visionamento em condições normais, toda a carga de significados pretendida pelo compositor. Mas também é certo que isso não só não retira mérito à partitura, considerada em si mesma, como também não prejudica, numa perspectiva global, a sua funcionalidade em relação às imagens, às palavras e aos restantes sons do filme. (LEÇA 1998: 43)

Ou seja, a dimensão “operática” do material temático em **Frei Luís de Sousa**, com a sua articulação numa teia complexa de significações e relações musicais, sobrevivia com dificuldade num filme em que a prioridade foi dada à palavra e onde o lugar reservado à música se reduziu à sua dimensão funcional. Factor agravante, a pouca qualidade da gravação sonora e do som óptico utilizado, apesar dos elogios que mereceu na época, dificultava a percepção das dinâmicas e das nuances tímbricas da orquestra. As longas sequências de diálogo sem música, os momentos em que a mixagem diminuiu o volume da música para dar primazia à voz, converteram o projecto sinfónico de Freitas Branco num discurso fragmentado e esporádico, dificultando a sua recepção enquanto uma forma orgânica e o exercício de uma escuta estrutural, capaz de estabelecer árvores temáticas e distinguir “raízes, ramos principais e ramos subsidiários”, como propunha Nuno Barreiros.

Cerca de seis meses após a estreia de **Frei Luís de Sousa**, em Março de 1951, Luís de Freitas Branco escreveu os primeiros esboços do 1º acto de um novo projecto de ópera, intitulado **A Voz da Terra**, cuja acção decorre no Alentejo e se centra no amor impossível entre Maria, filha de um proprietário agrícola, e Ricardo, um rapaz pobre que com ela estudou em Lisboa. O compositor continuou a trabalhar nesta partitura até à sua morte, em 1955, mas deixou escritas apenas quatro páginas orquestradas e quarenta e duas em versão para voz e piano. No estudo preliminar que fez sobre estes materiais, Alexandre Delgado identificou sinais de um “evidente sentido dramático” e um estilo de composição que “abandona quaisquer pruridos e mergulha numa explosão de romantismo”, assinalando ainda a semelhança de alguns dos *leitmotive* de

A Voz da Terra e os temas de Maria e da Morte em **Frei Luís de Sousa** (DELGADO et al 2007: 451-4). Esta transferência de material temático entre a música para o filme de Lopes Ribeiro e o derradeiro projecto operático de Freitas Branco tem sido apresentada como uma curiosidade, mas pode igualmente ser lida no contexto da relação estreita, ainda que complexa, que o compositor estabeleceu entre os dois géneros. Assim como o próprio facto de Freitas Branco ter deixado inacabados tanto o seu projectos de **Inês de Castro** como **A Voz da Terra**, não deixa de indiciar uma relação problemática com o palco da ópera. O seu discípulo Joly Braga Santos confiará, em 1958, que o seu mestre o incitara “a não tentar a composição dramática sem primeiro ter escrito sinfonias, pois, dizia ele, não podia existir a ópera nacional sem estar feita a sinfonia portuguesa” (DELGADO et al 2007: 449).

William Walton, durante o período em que compôs a música para os filmes shakespearianos de Olivier, dedicou-se igualmente à escrita de uma ópera, **Troilus and Cressida**, estreada no Covent Garden em 1954. Tal como Freitas Branco, Walton reutilizou em **Troilus and Cressida** alguns dos *leitmotive* da sua música para cinema, em particular o tema de Ofélia do filme **Hamlet** (LEONARD 2009: 41). A recepção crítica a **Troilus and Cressida**, no entanto, não foi particularmente favorável, tendo a obra sido considerada “*hopelessly out of date, both musically and psychologically*” (OTTAWAY 1980: 198) e tributária de um vago “1940s British film-music-style” (MORRA 2007: 56). O crítico Donald Mitchell, na sua recensão da estreia da ópera no **The Musical Times**, apesar de reconhecer que Walton tinha sabido conduzir “*his traditional idiom with superb conviction and authority*”, não deixou de questionar a legitimidade do seu posicionamento estético no momento histórico que a música ocidental então atravessava:

In hardly any respect did ‘Troilus’ strike me as a first opera; its total maturity was truly surprising. But here, I suggest, is the rub. For ‘Troilus’ seems to me to be not at all a ‘first’ opera but one of the last in a long line stretching from Wagner to Strauss; and Walton’s maturity, I fear – and regret – is scarcely his own, but the maturity of others. (...) The music of ‘Troilus’ and, in particular, the music which surrounds the fated lovers, largely rehearses familiar romantic gestures which belong to another century, to other composers, to another operatic world (MITCHELL 1955a: 36).

Numa outra recensão da estreia, para a revista **Opera**, o mesmo Mitchell afirmaria que “*a work which does not employ a valid contemporary style cannot hope to communicate anything valid to its audience*” (MITCHELL 1955b: 90). Como sublinhou Irene Morra, a avaliação de Walton enquanto músico conservador e musicalmente pouco ambicioso, “*says much about the unspoken assumptions that de-*

fined ideas of musical modernity” (MORRA 2007, 56-7), essa mesma modernidade que tornava historicamente problemática a sobrevivência de um determinado “mundo da ópera”. Em todo o caso, e apesar de tanto a sua música para cinema como a sua produção operática partilharem de uma mesma concepção estética, marcada por modo específico de negociar os elementos narrativos herdados da música do século XIX, as duas dimensões tiveram um destino crítico antagónico. No entanto, Walton não deixava de ter uma percepção aguda da posição que era reservada ao compositor no modo de produção cinematográfico. Em 1956, num ensaio publicado na revista **Film and TV Music** a propósito da sua experiência na trilogia shakespeariana de Laurence Olivier, escrevia:

The composer in the cinema is the servant of the eye, in the Opera House he is of course the dominating partner. There everyone, beginning with the librettist, must serve him and the needs of the ear. In the film world, however, from the first stage called the ‘rough-cut’ where the composer first sees the visual images that his work must reinforce, an opera composer finds his controlling position usurped. He works in the service of a director. Since proportion is as important in music as in any other of the arts, the film composer, no longer his own master, is to a great extent at the mercy of his director. (citado por LLOYD 1999: 126)

Podemos assim considerar que a música de cinema, tanto para Freitas Branco como para Walton, constituía um terreno onde podiam continuar a explorar determinadas técnicas de composição, herdadas do poema sinfónico e da ópera, para um público vasto e democratizado, sem a necessidade de enfrentarem a sua situação histórica problemática. A “política do cinema” proposta por Laurence Olivier e Lopes Ribeiro, na sua recusa da “pseudo-oposição” entre as artes, oferecia um espaço utópico onde a harmonia tradicional, as orquestrações brilhantes, os gestos musicais miméticos e sobretudo uma determinada ligação entre música e narrativa, ainda faziam sentido. Mas se a música de cinema funcionava como um refúgio para uma certa política da escrita musical, severamente criticada pelo vanguardismo musical do pós-Segunda Guerra Mundial e que encontrava dificilmente o seu espaço nas salas de concerto ou nos palcos da ópera, aceitar as suas regras significava igualmente abdicar da autonomia do compositor e do controlo sobre a obra. Era essa, no fundo, a dívida fundamental do cinema para com a ópera: a absorção da nostalgia de um mundo unificado e das ruínas do projecto totalizador wagneriano, conservada como uma preciosa herança pelos compositores a quem dava refúgio, mas que estavam doravante condenados a serem “servos do olhar” e a sacrificarem à imagem as “necessidades do ouvido”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCIAIUOLI, M. **Os cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX**. Lisboa: Bizâncio, 2012.
- ARROYO, A. **Singularidades da Minha Terra (na Arte e na Mística)**. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.
- BARREIROS, A. N. “A Música” In: **Frei Luís de Sousa**, Cinema São Jorge, programa de sala, 1950.
- BRAGA, T. **História da Litteratura Portuguesa, vol. 24 (“Garrett e os Dramas Românticos”)**. Porto: Livraria Chardron, 1905.
- BRANCO, L. de F. “Música e instrumentos” In: **A Questão Ibérica**, Lisboa: Integralismo Lusitano, 1916.
- BRANCO, L. de F., “Polifonia vocal (a cappella)” In: Ema Câmara Reis, **Divulgação Musical II** (1929-1933), Lisboa: [Tipografia da Seara Nova], 1934.
- BRANDÃO, S. “O filme do mês: Frei Luís de Sousa” In: **Grande Plano**, n.º 2, 1950.
- BRIBITZER-STULL, M. **Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- CASSUTO, Á. (ed.) **Joly Braga Santos, uma vida e uma obra**. Alfragide: Caminho, 2018.
- CASTRO, P. F. de. “O que é, afinal, um *Leitmotiv*?” In: **Siegfried, Richard Wagner**, Teatro Nacional de São Carlos, pp. 122-142, 2008.
- CRUZ, J. de M. **António Lopes Ribeiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- CUNHA, P. **Uma nova história do novo cinema português**. Lisboa: Outro Modo, 2018.
- CYMBRON, L. “As óperas garrettianas e as suas fontes” In: **Leituras: revista da Biblioteca Nacional**, Série 3, n.º 4, Abril-Outubro 1999, pp. 279-284.
- DELGADO, A., A. Telles e N. B. Mendes. **Luís de Freitas Branco**. Lisboa: Caminho, 2007.
- FERREIRA, C. O. (coord.) **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007.
- FERREIRA, M. C. “Frei Luís de Sousa” In: **Folhas da Cinemateca**, 8 de Novembro de 1990.
- FERRO, A. **Teatro e Cinema** (1936-1949). Lisboa: SNI, 1950.
- GARRETT, A. [1843] **Frei Luís de Sousa / Um auto de Gil-Vicente**. Pref. de Teófilo Braga, Porto: Chardron, s. d.
- GEADA, E. **O Imperialismo e o Fascismo no Cinema**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- GORBMAN, C. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JOHNSON, R. “Frei Luís de Sousa, António Lopes-Ribeiro, Portugal (1950)” In:

- Carolyn Overhoff Ferreira (coord.), **O cinema português através dos seus filmes**, Porto: Campo das Letras, 2007.
- LEÇA, C. de P. “Luís de Freitas Branco, compositor de música para cinema” In: **Arte musical** 10-11 (Janeiro/Março/Abril/Junho de 1998).
- LLOYD, S. “Film Music” In: Stewart R. Craggs (ed.) **William Walton: Music and Literature**. Aldershot: Ashgate, 1999, 109-31.
- LEONARD, K. P. **Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations**. Plymouth: Scarecrow Press, 2009.
- MACNAB, G. J. **Arthur Rank and the British Film Industry**. London: Routledge, 1993.
- MARKS, M. **Music and the Silent Film**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- MATA, F. “‘Frei Luís de Sousa’: drama de Garrett, na versão cinematográfica de António Lopes Ribeiro, estreou-se ontem no São Jorge” In: **O Século**, 22 de Setembro de 1950.
- MITCHELL, D. “Opera in London: *Troilus and Cressida*” In: **The Musical Times** 96 (1955a): 36-37.
- MITCHELL, D. “‘Troilus and Cressida’: Two Further Opinions” In: **Opera** 6 (1955b): 88-91.
- MORAIS, A. J. B. de. “Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas” In: **O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia** (1926-1959). Lisboa: Editorial Fragmentos, vol. 2, 1987.
- MORRA, I. **Twentieth-Century British Authors and the Rise of Opera in Britain**. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2007.
- NEVES, C. das e G. Campos. **Cancioneiro de musicas populares**. Vol. II. Porto: Typ. Occidental, 1895.
- OTTAWAY, H. “William Walton” In: Stanley Sadie (ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980, vol. 20, pp. 195-200.
- PAES, J. “O cinema com música de Joly Braga Santos” In: CASSUTO, Álvaro (ed.), **Joly Braga Santos, uma vida e uma obra**. Alfragide: Caminho, 2018.
- PINA, I. **Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930**. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais, NOVA FCSH, 2016.
- RAMOS, J. L. “Luís de Freitas Branco” In: **Dicionário do Cinema Português** (1895-1961). Alfragide: Caminho, 2011, pp. 59-60.
- RIBEIRO, A. L. “Agradecimento àqueles a quem devo a realização do filme Frei Luís de Sousa” In: **Frei Luís de Sousa**, Cinema São Jorge, programa de sala, 1950.
- RIBEIRO, A. L. [1950] **Frei Luís de Sousa**. DVD, ref. 1882/03, Lisboa: Madragoa Filmes, 2003.
- SEABRA, J. **África nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portu-**

- guesa (1945-1974)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- SILVA, M. D. “O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946): ‘reaportuguesar’ a música portuguesa” In: **Ler História** 46 (2004): 27-57.
- SILVA, M. D. “Luís de Freitas Branco” In: Salwa Castelo- Branco (coord.), **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, vol. 1, 2010, pp. 158-164.
- SILVA, M. D. “Salazar’s dictatorship and the paradoxes of State music: Luís de Freitas Branco’s ill- fated **Solemn Overture 1640** (1939)” In: Esteban Buch, Igor Contreras e Manuel Deniz Silva (ed.), **Composing for the State: Music in 20th-Century Dictatorships**. Farnham: Ashgate Publishing and Cini Foundation, 2016, pp. 144-167.
- SOUSA, M. L. M. de. “Frei Luís de Sousa. Do drama à ópera” In: **Revista da Biblioteca Nacional**, Série 2, 8. 2 (1993): 195-202.
- TORGAL, L. R. “Introdução” In: Luís Reis Torgal (coord.), **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Temas e Debates, 2001a, pp. 13-39.
- TORGAL, L. R. “Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A ‘conversão dos descrentes’” In: Luís Reis Torgal (coord.), **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Temas e Debates, 2001b, pp. 64-91.
- VAL-SERINO, Armando do, “A estreia de ‘Frei Luís de Sousa’, no S. Jorge” In: **República**, 22 de Setembro de 1950.

Recebido em: 15/01/2019 | Aprovado em: 10/03/2019